



# CINE Y MEDICINA EN EL FINAL DE LA VIDA

ANTONIO CASADO DA ROCHA · WILSON ASTUDILLO ALARCÓN

EDITORES



SOCIEDAD VASCA  
DE CUIDADOS PALIATIVOS

2006

## Cine, historia y medicina

Alfredo Menéndez y Rosa M<sup>a</sup> Medina<sup>1</sup>

### *Introducción*

El objeto de este trabajo es trasladar al lector nuestra experiencia docente con el cine de ficción en la enseñanza de historia de la medicina. A lo largo de más de cinco cursos académicos, hemos venido utilizando esta herramienta con los estudiantes de cuarto curso de la Licenciatura de Medicina de la Universidad de Granada. La actividad se estructuró formalmente como un seminario de la asignatura de Historia de la Medicina, con un número reducido de alumnos (hasta 30) divididos en 6 grupos de trabajo, encargados de analizar otras tantas películas. Se trata de producciones cinematográficas que permiten abordar temáticas de interés histórico-médico relevantes para el programa de la asignatura. Entre las cuestiones exploradas están la relación pobreza-enfermedad, la práctica colonial de la medicina, la eugenesia, la representación social de las enfermedades epidémicas, la revolución científica, la imagen social del científico o la implicación de las tecnologías médicas en la relación médico-paciente.

### *Cine, historia y ciencia*

¿Por qué acudir al cine? ¿Qué ventajas y limitaciones tienen las producciones de ficción para acercarnos al pasado? Principalmente por una razón: en una cultura eminentemente visual como la que vivimos — es la nuestra la *civilización de la imagen* —, la sociedad forma cada vez más su idea del pasado a través del cine y la televisión, ya sea mediante películas de ficción, docudramas o documentales. O dicho de otro modo, la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población es el medio audiovisual. Sin embargo, estas formas colectivas de conocer

<sup>1</sup> Extracto de “Cine, historia y medicina. Seminario de la asignatura de Historia de la Medicina”, Suplemento de *Conecta. Boletín de Noticias de Historia de la Ciencia, la Medicina y la Tecnología* 1. Acceso el 26 de septiembre de 2006, en [www.dsp.umh.es/conecta/cmh/Cine.pdf](http://www.dsp.umh.es/conecta/cmh/Cine.pdf). Los editores agradecen a los autores y a *Conecta* su autorización para reproducir este trabajo.

el pasado con frecuencia son ajenas al conocimiento producido por los historiadores aunque esto suele pasar inadvertido para la mayoría de los espectadores.

El lenguaje audiovisual es, como otros tipos de lenguaje, un sistema de representación de la realidad que nos rodea. Un sistema de representación que genera discursos y organiza y otorga significados a los objetos y prácticas de la vida cotidiana. Dicho con otras palabras, el cine nos permite adquirir las herramientas con las que pensamos. Los significados organizan y regulan las prácticas sociales –ayudan a establecer reglas, normas o convenciones vitales para el desarrollo de nuestra vida social–, modulan nuestra conducta, nos proporcionan el sentido de nuestra propia identidad o de las identidades ajenas. Por ejemplo, sería difícil explicar el conocimiento que los espectadores europeos tenemos sobre la identidad de los hombres y mujeres afroamericanos sin el cine de Spike Lee.

En nuestro trabajo partimos de una concepción de cultura en la que el terreno simbólico es un elemento clave de la vida social. Cultura sería un proceso de producción e intercambio de significados, es decir, aquello que permite a distintas personas interpretar el mundo de formas básicamente parecidas. Desde esta perspectiva, el lenguaje audiovisual, con su incomparable capacidad de representación, de otorgar significados, de creación de símbolos, es también una de las más poderosas tecnologías de poder. Un ejemplo ayudará a entender esta idea, en la abundante filmografía del periodo histórico de la denominada *guerra fría* la maquinaria de Hollywood trabajó concienzudamente para fijar un significado: los rusos eran malvados. La más reciente producción telefílmica también ha trabajado concienzudamente para fijar una concepción que resalta el valor de la familia unida en las sociedades contemporáneas. Para el caso que nos interesa en este seminario baste señalar las casi siempre heroicas visiones de los científicos.

El cine, por tanto, puede ser considerado como uno de los más poderosos factores de creación de actitudes públicas y de difusión de ideas acerca de la ciencia y los científicos. Las imágenes de los científicos y de la actividad científica que pueblan el imaginario simbólico colectivo han sido generadas y propagadas, especialmente, a través de los medios audiovisuales, aunque desde el siglo XIX, la literatura de ficción (Julio Verne, Mary Shelley, H. G. Wells, etc.) también haya contribuido a generar nuestras ideas. De igual forma, el cine ha contribuido a generar ciertas formas de pensar sobre otros profesionales, roles sociales, valores, concepciones del honor, del patriotismo, etc. Pero también ha contribuido a constituir la materialidad de nuestros cuerpos, su forma, sus hábitos, o nuestra manera de entender y practicar la salud o la sexualidad. Es aquí donde el se revela como una tecnología clave del biopoder (Foucault).

Hay, a nuestro entender, una última razón, íntimamente ligada a la anterior, para apuntalar esta necesidad de prestar atención al medio audiovisual. El acto de la comunicación exige – como es harto evidente – que los interlocutores compartan al menos parcialmente el mismo lenguaje, el mismo sistema de representaciones. Pero, a diferencia de otros lenguajes como el oral o el corporal, la capacidad de los individuos para emplear (decodificar) el lenguaje audiovisual es muy limitada: la inmensa mayoría de los destinatarios de ese lenguaje podríamos ser declarados parcialmente “disléxicos” y casi totalmente “disgráficos” en su manejo.

Volviendo a las relaciones cine/ciencia/historia, quizá sea pertinente preguntarse cuáles han sido los principales recelos de los historiadores hacia el cine. No está de más recordar que el invento de los Lumière (1895) fue recibido por la élite culta como un instrumento científico destinado a reproducir fielmente la realidad, un uso que rápidamente fue superado por sus increíbles posibilidades comerciales como *fábrica de sueños*. Con frecuencia los historiadores han valorado la capacidad del cine para contribuir al conocimiento y concepción del pasado en función del grado de aproximación “realista” de las imágenes a los “hechos”. Es decir, en función del sometimiento del cine al conocimiento generado por la ciencia histórica. Lógicamente, ello supone creer en la supremacía del discurso escrito como forma de acercamiento al pasado frente a otras formas visuales de representación, a la vez que muestra un claro desconocimiento de la especificidad del lenguaje cinematográfico. La aplicación de tales criterios al denominado “cine histórico” ha llevado casi unánimemente a su desprecio: “el cine falsifica la historia”. Es decir, hay quien defiende que las películas carecen de rigor, tergiversan el pasado, inventan, trivializan personajes, hechos o movimientos, convirtiéndose en vehículos de una acrítica visión romántica del pasado. Aunque no faltan los ejemplos de un cine con una concepción equivocada de la reconstrucción histórica, el desprecio hacia el cine no es ajeno a la escasa influencia que los historiadores tienen sobre la realización cinematográfica. El cine muestra un pasado que no es de su propiedad. El mundo del pasado que crea el cine es además un mundo histórico contra el que no pueden competir los libros en una sociedad postliteraria donde la gente tiene acceso a la lectura pero no lee. Por su parte, el pleno sometimiento a las fórmulas narrativas de la historia convencional podría convertir irremediabilmente a los largometrajes en indigestos productos audiovisuales. Dejemos, pues, claro que, en muchos sentidos, el cine es una forma de producción de ideas sobre el pasado que transcurre ajena a la producción histórica académica. Un cineasta plantea un punto de vista sobre determinados aspectos del pasado con frecuencia para mostrar sus preocupaciones sobre el presente y pensando en un determinado tipo de espectador. Acerquemos estas ideas a nuestro terreno. Podría decirse que

la ciencia y la medicina generan explicaciones o representaciones sobre la salud o la enfermedad que en muchas ocasiones transcurren ajenas a las explicaciones que amplios sectores de la población otorgan al hecho de enfermar. También la historia genera explicaciones sobre el pasado no compartidos por las explicaciones propuestas por quienes hacen cine. Son discursos que coexisten sin jerarquías en el amplio terreno de la cultura. Estas ideas son claves para el desarrollo de nuestro seminario por lo que sería conveniente debatirlas más extensamente en el aula.

Pero además, el abismo entre historia y cine puede reducirse si consideramos algunas de las particularidades de la ciencia histórica y de la producción cinematográfica, no siempre evidentes al “público”. En primer lugar, la historia es una reconstrucción, no un reflejo directo del pasado; de hecho la ciencia histórica, como la ciencia en general, es un producto no sólo científico, sino cultural e ideológico del mundo sobre todo occidental. Además, el lenguaje escrito sólo es un camino para reconstruir la historia. Existen otros modos de reconstruir y explicar el pasado, modos que empleen el sonido, la imagen, la emoción, el montaje. La crisis de la llamada historia social en la década de los ochenta puso sobre la mesa el problema de la creciente incapacidad de los historiadores para trasladar una visión integral del pasado. Algunos historiadores acuñaron el concepto del desmigajamiento de la historia. “La historia se ha desmigado o ha perdido un núcleo que le permita reconstruir su coherencia estructural – afirmaba Santos Juliá –: se gasta cada vez más tiempo y más energías en construir resultados cada vez más irrelevantes y más destinados al estrecho círculo de los especialistas”. El corolario de Juliá da que pensar: “Del historiador como elemento configurador de la memoria colectiva se pasa al especialista incapaz de comunicar”.

Nuevas corrientes en la disciplina histórica, como el discurso posmoderno, los estudios culturales (*cultural studies*) y la nueva historia cultural (giro cultural) han servido para tender nuevos puentes. Estas corrientes han destacado la necesidad de orientar el estudio histórico hacia la búsqueda de interpretaciones complejas y múltiples, la búsqueda de los significados ocultos y de los mecanismos escondidos de las cosas (el espacio simbólico). Las nuevas propuestas plantean la necesidad de entender los textos no en el sentido estricto de palabra escrita sino en un sentido más amplio: todo aquello que produce un significado sobre las cosas sea una exposición o un material audiovisual.

En este nuevo espacio, que otorga gran valor al mundo simbólico, a los mecanismos del circuito cultural a través del cual se generan los significados con los que pensamos las cosas, el cine adquiere un interés particular. Por una parte, el texto fílmico se construye con la propia participación del espectador (*la imagen mirada*), en la medida en la que éste produce, otorga sentido a las propuestas de realizador (ello explica los

procesos psicológicos de identificación, proyección psicológica y mitogenia). En segundo lugar, el cine podría (gracias a su capacidad de representación) mostrar el complejo y multidimensional mundo de los seres humanos del pasado, aproximarnos a cómo las gentes del pasado vivieron, entendieron y vivieron sus vidas. Desde esta perspectiva, un film histórico podría ser definido como una innovación, en imágenes, de la historia. Y los criterios para evaluarlo no pueden provenir únicamente de su atinamiento al conocimiento del pasado o de las reglas de historia escrita (una película nunca puede ser un libro, aunque lo pretenda). Es necesario tener presente las peculiaridades del lenguaje cinematográfico, sus modos y estructuras habituales, para posteriormente analizar cómo se interrelacionan con el pasado. Es decir, como afirma Rosenstone (1997), las reglas de la historia visual, aún no han sido establecidas.

Si aceptamos, pues, que el cine, con las particularidades de su lenguaje, es una forma de acercamiento al pasado, nos correspondería preguntarnos por las “lecciones” que el cine puede proporcionar para la enseñanza de la historia de la medicina. Esas lecciones son básicamente:

1.—En primer lugar, una película, en especial las históricas —es decir, aquellas en las que el argumento está relacionado con la reconstrucción del algún acontecimiento histórico— sirven para aproximarse a dicho acontecimiento y sus protagonistas. El cine, además, permite un acercamiento integral al multidimensional mundo humano.

2.—En segundo lugar, una película —que no hay que olvidar es una obra colectiva— es siempre una fuente de información sobre el momento en que fue realizada, reflejo de la realidad política y social de ese momento. Guión, dirección, montaje, proceso de producción y sistema de financiación son elementos muy significativos de la sociedad en la que se gestó y fue consumida cada realización cinematográfica. Igualmente, el éxito o fracaso de público nos dice mucho sobre la opinión pública dominante en el momento en el que se producen. Podríamos decir, parafraseando a Pierre Sorlin, uno de los pioneros en el estudio de las relaciones entre el cine y la historia, que cada película es “una de las expresiones ideológicas” de la sociedad del momento. Por ejemplo, una película como *Las uvas de la ira* (John Ford, 1940) en el que se relatan las desventuras de los campesinos americanos después de la sequía y la Depresión de 1929, no puede entenderse al margen de la sintonía de buena parte de la intelectualidad progresista, y en especial los radicales de Hollywood, con los supuestos políticos de la *New Deal* del presidente Roosevelt, en defensa de una creciente intervención estatal en la regulación del mercado de trabajo y de prestaciones sociales. Es también el exponente de la práctica cinematográfica como testimonio social frente al mayoritario escapismo por el que optaron los productores frente al crack del 29.

3.— En tercer lugar, el cine como agente histórico, explorando su influencia en el devenir histórico. No vamos a cuestionar el ataque a Pearl Harbour en diciembre de 1941 como detonante de la participación norteamericana en la 2ª Guerra Mundial, pero no habría que despreciar la creciente empatía de la opinión pública norteamericana hacia el sufrimiento de los británicos (especialmente a causa de los bombardeos alemanes, los *blitz*) que propició el éxito de público de la laureada *Mrs. Miniver* (William Wyler, 1942) y que colaboró a quebrar el tradicional antiintervencionismo de la sociedad norteamericana. En el mismo sentido cabría explorar los efectos sociales que causaron la popularización a través del cine de doctrinas científicas, como por ejemplo las investigaciones sobre la conducta sexual de la sociedad norteamericana de Alfred Kinsey (1948-1953), el psicoanálisis o el darwinismo. A pesar de la “censura” a la que le sometió el mcarthysmo, la difusión de estas doctrinas por un medio de masas fue determinante para modificar del concepto de *normalidad sexual* en la puritana sociedad norteamericana de la época, y a la postre, clave en el desencadenamiento de la llamada *revolución sexual*. La emisión por televisión en julio de 1982 de un docudrama basado en la historia de Alice Jefferson, una trabajadora británica de 53 años, fallecida a causa de un mesotelioma pleural causado por la exposición al amianto, también fue determinante para promover el debate social sobre los riesgos laborales y a la salud pública causados por este mineral.

4.— En cuarto lugar, el cine ha contribuido históricamente a fijar determinadas imágenes de la actividad científica y médica y de los científicos en el imaginario colectivo. Este es el terreno en el que más se han volcado los historiadores de la ciencia que se han acercado al estudio del cine. El estudio de la imagen, de los iconos que identifican a la medicina o a la ciencia y a sus cultivadores está íntimamente ligado a un campo de estudio muy sugerente, el de la popularización de la ciencia. En la actualidad, se ha abandonado el modelo tradicional en el que el profano, el lego, la población, eran vistos como meros receptores de la información transmitida por los expertos. Muy por el contrario, la pregunta pertinente sería cómo la audiencia ha intervenido en la forja del significado de las imágenes puestas en circulación, cómo ha dado sentido a representaciones de la ciencia a menudo en conflicto, y cómo ha reconciliado satisfactoriamente sus experiencias y expectativas respecto a la ciencia con su opinión, conocimiento y comprensión de ella.

Los años 50, marcados por el boom en el prestigio de la ciencia y la tecnología en EEUU, por la irrupción comercial de la TV, y por la Guerra Fría, propició unos de los cambios más sonados en la imagen del científico. El arquetipo de científico acuñado en los *biopics* de los años 30 y 40 insistía en la imagen de éste como héroe y mártir: el científico —y muy especialmente el médico— había venido al mundo a sufrir y sólo su

comportamiento abnegado y heroico le permitía subsistir, primero, y dar finalmente ese salto a la gloria que invariablemente caracteriza el final feliz impuesto por el género. Por su parte, la invención científica era presentada como una especie de milagro, de manera súbita, inesperada, y rodeada de un innegable dramatismo (Síndrome Eureka). Este arquetipo fue cuestionado a partir de los años 50 y 60. La nueva imagen cinematográfica propuesta para los científicos no fue ajena a la creciente demanda de control social de la ciencia. Frente al científico solitario, recluido en un laboratorio/santuario, la nueva imagen nos propone un científico integrado en el seno de un laboratorio en que se representa la investigación en equipo. Además ese laboratorio es una casa sin puertas, está abierta al mundo y dispuesto a someterse a una sanción exterior.

5.— Por último, el cine no es sólo una tecnología del poder del discurso (fijación de representaciones sobre las cosas), sino del biopoder, es decir, del poder sobre la materialidad del cuerpo como señalábamos más arriba. En función de estas preguntas/lecciones, ¿qué tipología de películas pueden resultar de interés para nosotros? Siguiendo la clasificación de Marc Ferro (1995) podemos distinguir tres tipos de películas (los límites entre tipos no son fijos y hay bastante casos en los que sería difícil encasillarlos en una única tipología).

1. *Películas de reconstrucción histórica.* — Se trata de realizaciones que sin una voluntad directa de hacer historia poseen un contenido social y con el tiempo pueden convertirse en testimonios importantes para la historia, o para conocer las mentalidades de cierta sociedad en una época determinada. Por ejemplo, las obras del neorrealismo italiano (*Roma, città aperta, El ladrón de bicicletas*), la escuela soviética de los años veinte (*La Huelga* de Eisenstein) o el cine español del franquismo, especialmente, de Bardem y Berlanga (*Cándido, El verdugo, Bienvenido Mister Marshall*, etc) o las más recientes reflexiones sobre la sociedad inglesa o española de los 80 (*Ábrete de orejas* o *Pepi, Luci y Bom*). Se retrata, pues, a las gentes de una época, sus formas de vida, valores, modos de comportarse, hablar, etc.

2. *Películas de ficción histórica.* — Se trataría de películas que utilizan el pasado histórico únicamente como marco referencial, sin realizar análisis alguno (*Lo que el viento se llevó, Los tres mosqueteros*, el “cine de romanos”).

3. *Películas de reconstitución histórica.* — Serían aquéllas que con una voluntad directa de hacer historia, evocan un periodo o hecho histórico, con voluntad directa de reinterpretar ese pasado (es decir, asimilándolo a la tarea de un historiador convencional). V.g. los *biopics* científicos (*Pasteur, Freud*). Este es el tipo de realización al que prestaremos nuestra atención a lo largo del seminario puesto que ellas son las que mayor interés como fuentes para la investigación y como medio didáctico tienen para nosotros.



A este tipo de películas es al que a partir de ahora llamaremos *films históricos*.

Según la forma por la que se opte para plasmar la historia en la pantalla, Rosenstone (1997) señala 3 tipos de cine histórico:

1. *El film histórico como drama*. – La reconstrucción del pasado, tanto si está plenamente basado en hechos personas o movimientos bien documentados, como si los personajes y hechos son ficticios pero ambientados en un marco histórico acorde a la acción y su significado, se realiza con *realismo cinematográfico* (asimilable al cine de ficción). Es decir, proporcionan la idea de que a través del film nos acercamos a un mundo real, es decir, se proponen como una ventana abierta al pasado.

2. *El film histórico como documento*. – El documental es el más reciente de los géneros históricos cinematográficos. La estructura más común de este género es superponer la explicación de un narrador (y/o testigos y especialistas) a una serie de imágenes actuales de lugares históricos junto con fotogramas de documentales, noticiarios, fotos, pinturas, periódicos, etc., de la época. Si el primer tipo suele levantar mayores recelos, el documental parece ofrecer mayor verosimilitud o crédito, en buena medida porque su estructura se encuentra más cercana al espíritu y los usos de la historia escrita. Es decir, da la sensación de ofrecer los hechos, junto a una contextualización y explicación racional de los mismos. Pero al igual que el drama, el documental nunca es reflejo de la realidad, sino un trabajo en el que las imágenes (ya sean del pasado o del presente) conforman un discurso narrativo con un significado determinado (imágenes al servicio del discurso). Las imágenes de época empleadas, refuerzan en el espectador la sensación de permitir ver directamente las fábricas, los hospitales, los paisajes o los personajes del pasado. Pero en realidad no vemos los hechos en sí, ni siquiera tal como fueron vividos por sus protagonistas, sino imágenes seleccionadas de aquellos hechos cuidadosamente montadas en secuencias para elaborar un relato o un punto de vista concreto. Son fruto pues, de una recreación.

3. Una última tipología sería el *film histórico como experimentación*. Se trata de una denominación que incluye diversas formas fílmicas, tanto de ficción como documentales o combinación de ambas, y cuyo nexo común sería que buscan códigos de representación distintos a los films tradicionales. O dicho de otro modo, rechazan la consideración de la pantalla como una ventana a un “mundo real”. La principal utilidad de estos films está en su capacidad para cuestionar nuestra propia concepción de la historia. El film *Galileo* de Liliana Cavani participa parcialmente de este carácter experimental (puesta en escena brechtiana, etc).

## *Las lecciones de nuestra experiencia docente*

En primer lugar, el recurso a la producción cinematográfica confirma ser una herramienta fecunda para estimular un interés crítico por el pasado y el presente de la actividad científica. Quizá el principal reto estriba en ser capaces de posibilitar que, a partir del impacto que las películas generan en el alumnado, se susciten las preguntas y respuestas pertinentes. Es decir, aprovechar ese *saber ver* (que proponemos a los alumnos) como experiencia vivida, estimulando ese *desideratum* (que pocas veces sabemos cómo llevarlo a la práctica) de aprendizaje significativo. El cine contribuye a hacer más significativo el conocimiento aprendido en el sentido de que ayuda a incorporar conceptos aprendidos a nuestras propias experiencias vitales. Por poner uno de los ejemplos del propio seminario: conocer el concepto de eugenesia y poderlo escribir en un examen es una cosa. Otra bien distinta es conocer de cerca los detalles de experimentos eugenésicos, el impacto vital en la población a la que afectó o las resonancias de este fenómeno con situaciones del presente. La necesidad de aplicar herramientas teóricas al análisis de los acontecimientos planteados en el film obliga a entrelazar y dar cohesión a lo aprendido, a acercar lo aprendido en los libros a contextos prácticos. De igual manera que el paciente supone una actualización viva de la teoría médica. De esta forma “conocer” adquiere un carácter muy estimulante.

En segundo lugar, un acercamiento de este tipo estimula la formación en torno al mundo de la imagen: enseñar/aprender a mirar una imagen, descodificarla, es tan importante como saber leer y entender un texto escrito. Creemos que con ello se desarrolla la capacidad crítica del alumn@-espectador@, y se estimula la atribución de significados por parte del alumnado. Este es un tipo de aprendizaje que puede proporcionar dividendos en otras muchas parcelas de vida académica y extraacadémica.

En tercer lugar, la incorporación del cine a la enseñanza de la historia de la medicina, obliga a reflexionar sobre el anacronismo con el que con frecuencia el alumnado de Medicina, inmerso en un sistema presentista de enseñanza, interpreta el pasado.

No hay que olvidar, por último, que el carácter lúdico del cine contribuye a resaltar los aspectos más entretenidos de la aventura del saber.

## *Sistemática del seminario*

Como avanzamos al comienzo, el seminario explora una serie de temáticas de interés histórico-médico y científico tales como la relación paciente-médico, la concepción de la pobreza, la práctica colonial de la medicina o las nuevas formas de hacer ciencia. A través de esos temas, las películas nos remiten a asuntos recurrentes en historia tales como:

- relaciones entre poder, ciencia y estado,
- relaciones ciencia y religión,
- la función legitimadora de la ciencia,
- la visión de la ciencia como un proceso social de negociación,
- la importancia del discurso médico en la creación de subjetividades, aspectos relevantes para el programa general de la asignatura.

El trabajo del seminario, por tanto, permite generar una reflexión historiográfica en torno al problema objeto de atención, en el que se integre el análisis de film propuesto.

La metodología del seminario persigue estimular el trabajo en equipo tanto en la realización de los trabajos como en el procedimiento del debate general. Es necesario hacer explícita esta idea pues las metodologías docentes que imperan en las aulas de Medicina fomentan más el trabajo individualizado y la competitividad que el trabajo en equipo y el diálogo requeridos en una práctica clínica satisfactoria. Será necesario fomentar con frecuencia la experiencia de “pensar en equipo” a lo largo del seminario.

El programa del seminario se desarrolla siguiendo este esquema:

A) *Sesiones introductorias* (2), donde se realiza una reflexión sobre la relación entre cine e historia y las posibilidades que el cine oferta para el conocimiento del pasado, así como, unas primeras nociones de análisis fílmico. Tras estas sesiones se procede a configurar los 6 grupos de trabajo, cada uno de los cuales analiza una de las películas ofertadas.

B) *Sesiones de proyección* (6). Para ellas se facilita un cuestionario que persigue situar al alumnado en las principales cuestiones historiográficas objeto de atención, así como algunos de los hitos fundamentales del análisis fílmico y una orientación bibliográfica general. Es conveniente leer detenidamente el cuestionario antes de la proyección e intentar contestar (por escrito) a las preguntas formuladas. Puede optarse por pedir la contestación obligatoria a una pregunta específica que será corregida y utilizada en la sesión de proyección para estimular una participación más rica cuando se analice y debata la película.

C) *Sesiones de presentación* (6). Están “encadenadas” con las anteriores, de manera que al día siguiente de la proyección, el grupo correspondiente presenta su trabajo sobre el tema elegido. La duración de las exposiciones no debe superar los 30 minutos para dar paso a un debate general.

D) *Sesión de evaluación*. En esta sesión se distribuye un cuestionario de evaluación para que valoren anónimamente los distintos aspectos de esta estrategia docente. Así mismo, se realiza un debate general para que expresen sus impresiones, quejas o propuestas de mejora del seminario.

## *Recomendaciones bibliográficas*

### El cine como alternativa para reconstruir el pasado

- ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel Historia, 1997.
- LAGNY, Michelle. *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch, 1997.

### El cine como agente de la historia

- FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel Historia, 1995.

### El cine como reflejo de la sociedad

- SORLIN, Pierre. *Cines europeos, Sociedades europeas, 1939-1990*, Barcelona, Paidós, 1996.
- CAPARRÓS LERA, José María. *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Madrid, Alianza, 1997.

### El cine y la docencia en medicina

- MEDINA DOMÉNECH, Rosa M<sup>a</sup>. Visibilidad. Los fines de la enseñanza de la historia de la medicina en el Curriculum Médico. En: *La Historia de la Medicina en el siglo XXI. Una visión postcolonial*, Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 119-154.

### Ciencia, medicina y cine

- SHORTLAND, Michael. Screen Memories: Toward a History of Psychiatry and Psychoanalysis in the Movies. *British Journal for the History of Science*, 1987, 20 (4), 421-452.
- SHORTLAND, Michael. *Medicine and Film. A Checklist, Survey and Research Resources*, Oxford, Wellcome Unit for the History of Medicine, 1989.
- Monográfico revista *Sylva Clius*, 1989, n. 8, vol. 3, "Cine e historia de la ciencia" editado por Alberto Elena.
- MARTÍNEZ-ALBERTOS, A.; SANTA TERESA, M. El ingenio a sus pies: la figura del científico en el cine de la Guerra Fría. *Arbor*, 1992, 143 (561), 29-44.
- Monográfico revista *Arbor*, n. 569, 1993, "Las imágenes de la ciencia en el cine de ficción", compilado por Alberto Elena.
- ELENA, Alberto. Skirts in the lab: Madame Curie and the image of the woman scientist in the feature film. *Public Understanding of Science*, 1997, 6, 269-278.

Propuestas de análisis e introducción al lenguaje cinematográfico. Existe una bibliografía abundante. Recomendamos:

- COSTA, A. *Saber ver el cine*, Barcelona, Paidós, 1988.
- MONAGO, James. The language of film: signs and syntax. In: *How to read a film. The art, technology, language, history and theory of film and media*, New York, Oxford University Press, 1981, pp. 119-191.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1993.
- DE PABLOS PONS, Juan. Lenguaje cinematográfico. In: *Cine didáctico. Posibilidades y Metodología*. Madrid, Narcea, 1980.
- Monográfico de la revista *Historia, antropología y fuentes orales*, n. 18, 1997, "Voz e imagen". En especial los artículos de Caparrós Lera (Análisis del cine

argumental) y Anna M. Gaya (El film de género histórico: una experiencia didáctica).

- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (comp.). *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*, Madrid, Editorial Complutense, 1995.